

Jochen Mecke

En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa

1. Introducción

Cuando pasamos revista a las publicaciones recientes sobre la postdictadura en América Latina o sobre el “postfranquismo” en España, lo que primero llama la atención es el hecho de que, en la mayoría de los artículos y libros, la noción de “post” en “postdictatorial” o más bien “postdictadura” se interpreta muy a menudo en un sentido puramente temporal. En efecto, esta definición temporal está obviamente justificada, ya que, en general, el pasado reciente influye siempre sobre el presente.

Sin embargo, si esta noción puede quizás considerarse como operable en el contexto político, en el contexto cultural y literario, en cambio, el sentido del prefijo “post” es demasiado vago, ya que la dimensión temporal de la evolución cultural es, en general, no la corta duración de los acontecimientos políticos en la superficie del tiempo, sino la de *la duración larga*, la famosa “longue durée” según Fernand Braudel (1969) o de la *intrahistoria* según Miguel de Unamuno.¹ Una pregunta sencilla realza la diferencia: ¿Hasta cuántos años después de una dictadura se extiende la postdictadura? ¿10, 20 ó 50 años o más?

¹ De hecho, ya en 1895 Unamuno concibe la idea de una tradición viva que no existe solamente como mera representación del pasado, sino que constituye una verdadera presencia plena y viva en el presente, bajo la superficie de los acontecimientos históricos (Unamuno 1998: 63). Efectivamente, este concepto no está tan lejos de la teoría de la “longue durée” propagada por Fernand Braudel y de la “École des Annales”, o sea de la historia de las mentalidades que preconiza también una duración más larga de posturas, actitudes o comportamientos, que pueden permanecer a pesar de acontecimientos históricos que implicarían una ruptura con el pasado (Braudel 1969: 51ss.). Por consiguiente, se puede concebir a justo título una influencia más larga de una época dictatorial en los tiempos democráticos, a pesar de la ruptura que presupone la transición hacia la democracia.

Obviamente, en el dominio cultural y literario, la pregunta carece de sentido. Una simple fijación de la mera duración temporal no sirve de nada.

Lo que se impone, luego, es una definición no solo temporal o “extensional”, sino también “intensional” [sic!], que comporte un contenido semántico preciso. Desde esta perspectiva, la postdictadura no puede definirse solamente por una continuidad temporal entre la dictadura y la época después, sino también por la permanencia de una problemática. Según los modelos sugeridos por las teorías de la postmodernidad y del postcolonialismo, podríamos definir como “postdictadura” una época que, a saber, empieza después de la dictadura, pero que —a pesar de ser un sistema político diferente— todavía queda marcada por ella. La “postdictadura” presupone, luego, al mismo tiempo una ruptura con la dictadura y la continuidad de su influencia.

2. ¿Literatura postdictatorial?

Sin embargo, incluso si nos basamos en las precisiones mencionadas, al aplicar el término a la literatura, se perfila el peligro de una mera metonimia. Obviamente no todo lo que se publica después de la dictadura pertenece a la literatura postdictatorial. ¿Cuáles son por consiguiente los criterios de esta literatura? El rasgo más obvio, claro está, se manifiesta en el nivel temático. Forman parte de la literatura postdictatorial las obras escritas después de la dictadura que se refieren a esta última por su argumento, sus personajes o su tema. Pero esta definición puramente formal no es más que la base imprescindible para el verdadero desafío teórico: ¿existe una problemática estética que las obras postdictatoriales tengan en común?

Aquí se perfila una diferencia nítida entre, por un lado, la literatura escrita “durante” la dictadura y, por el otro, la literatura escrita después. Como lo ha demostrado Hans-Jörg Neuschäfer en su libro sobre *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, la represión moldea un discurso literario y cinematográfico bien determinado: la censura funge en este caso como articulación o placa giratoria entre el campo político y el campo literario (Neuschäfer 1991: 47ss.).² De hecho, el principio de la autonomía

2 Una traducción española de este libro fue publicada por la editorial Anthropos bajo el título *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro*

relativa que es constitutivo al campo literario y las imposiciones de la censura legan un objetivo paradójico a la literatura que consiste en verter una crítica de la dictadura que está proscrita dentro de la dictadura misma. ¿Cómo decir la verdad sin poder hacerlo? ¿Cómo ser auténtico, aunque la censura guíe la pluma? Esta exigencia paradójica ha generado toda una estética “contradictorial” con una abundante panoplia de técnicas literarias, como por ejemplo la alusión, la alegoría, la metonimia o el símbolo. El caso más interesante quizás sería el del *Pascual Duarte* de Camilo José Cela (2002) que convierte la problemática de la exigencia paradójica del discurso de la censura en el principio estético de la novela misma a manera de puesta en abismo.³

Pero si la noción de una literatura o estética contradictorial parece legítima y apropiada, ése no es forzosamente el caso de la literatura postdictatorial, ya que la supresión de la censura, por definición, no puede engendrar una estética determinada. De la determinación de la censura en el franquismo pasamos a la indeterminación completa de la expresión artística. Por lo tanto, la pregunta se hace más aguda: ¿En qué podría consistir un vínculo entre la dictadura y una literatura de la época después que justificara el epíteto de postdictatorial? Lo que se intentará de aquí en adelante es esbozar algunas líneas directivas para determinar lo que podría ser una estética postdictatorial. Para realizar este objetivo se ofrecen algunas obras de Isaac Rosa, ya que su caso es representativo y sintomático de algunas corrientes de la literatura postfranquista. En efecto, este autor ha escrito tres obras que se pueden considerar como una verdadera trilogía de la postdictadura: *La mala memoria*, de 1999, *El vano ayer*, de 2004, y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de 2007. En lo que sigue me concentraré en la primera y la última de las obras mencionadas.

y cine bajo el franquismo. Traducción de Rosa Pilar Blanco (Neuschäfer 1994). Para la censura en el postfranquismo cf. el artículo de Samuel Amell (1989).

3 En esto, la novela de Cela se inspira en el principio estético de la novela picaresca cuyo discurso está marcado por una crítica paradójica, ya que en las novelas picarescas las críticas dirigidas contra la sociedad se vuelven contra el pícaro mismo e incluso contra los principios o las bases de esta crítica misma (cf. Mecke 2000).

3. *La malamemoria* (1999)

A primera vista, *La malamemoria* parece ser una novela típica de la época postdictatorial sobre el tratamiento de la Guerra Civil en la dictadura franquista.⁴ La novela, situada en el año 1977, cuenta la historia de Julián Santos, un antiguo profesor de colegio convertido en periodista y escritor negro, a quien la viuda del recién fallecido político Gonzalo Mariñas quiere contratar para que escriba sus memorias. La redacción de esta falsa autobiografía se impone porque la viuda quiere embellecer el recuerdo oficial de su marido, comprometido con el régimen franquista y sospechoso de acciones deshonestas durante la Guerra Civil y la dictadura. Entre sus lecturas en la biblioteca de Mariñas, Santos encuentra, al azar, la foto de un pueblo llamado Alcahaz y se pone en marcha para visitarlo. Sin embargo, para su gran sorpresa nadie en la región parece conocer este pueblo. En la historia de esta búsqueda del pasado, Rosa intercala la historia de la ascensión social de Mariñas. Al fin y al cabo Santos descubre “la verdad sobre el caso Mariñas”: cuando éste era todavía joven, intentó violar a una muchacha en el pueblo de Alcahaz. Con el fin de hacer callar a los testigos de su crimen y de evitar un proceso y una condena inminentes mandó a la muerte a todos los hombres del pueblo. Las mujeres que se quedaron e incluso los niños de las generaciones siguientes convirtieron el hecho histórico en un mito del pueblo escondido para poder sobrevivir con la verdad disfrazada de “mentira literaria”.⁵

4 Para un primer panorama sobre el tema véase el artículo de Mechtild Albert sobre “La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975”. Mechtild Albert habla con razón de un cambio de paradigma hacia la novela metaficcional (cf. Albert 1999: 43). Una bibliografía muy extensa se puede encontrar en Bertrand de Muñoz (1993; 2001) y Fernández Santander (1996). El más reciente estudio de Elisabeth Suntrup-Andresen (2008) propone bajo el título *Hacer memoria* una interesante tipología de las novelas sobre la Guerra Civil.

5 Obviamente, este mito del pueblo desaparecido sirve también como puesta en abismo de técnicas caras al discurso literario de la censura, ya que constituye un símbolo, una alegoría o metonimia de una verdad antes conocida, pero después reprimida en el contexto de la cultura. La literatura, en este caso, cuenta lo que nadie quiere saber, pero que, sin embargo, se sabe de una manera intuitiva. En este caso, el mito funcionaría de la misma manera que los cuentos de hadas para los niños según la tesis de Bruno Bettelheim (2007), a saber, como recuerdo de una verdad ocultada que los niños conocen de una manera intuitiva y vaga.

3.1 Cuestiones de perspectiva narrativa

Al leer este breve resumen se puede constatar que lo que destaca es que la novela adopta la forma ya clásica de una investigación, una forma utilizada muy a menudo en las novelas postdictatoriales, ya que se trata de una estructura muy apropiada para representar no solo un pasado, sino también la investigación presente en los acontecimientos olvidados o reprimidos de éste. En realidad, nos encontramos, como lo preconiza la teoría de Tzvetan Todorov, con dos historias: en la primera se relatan los crímenes del pasado, que sus autores y la mayoría silenciosa quieren olvidar o esconder, mientras que la segunda historia, la de la investigación, quiere dilucidar estos acontecimientos (Todorov 1971: 10s.). Se puede observar que la versión entregada por Rosa es aún más complicada, ya que el objeto de la represión y del olvido fue al mismo tiempo un objeto de la represión psíquica en la época de Franco: a saber, los crímenes cometidos durante la Guerra Civil. El tenor de la obra es obvio: la dictadura franquista aparece como una sociedad que podía existir solamente gracias a todo tipo de mentiras más o menos oficiales, mientras que la novela misma se define como novela de investigación cuyo objetivo consiste en la denuncia de estas mentiras enseñando las verdades escondidas bajo el discurso oficial. Y es justamente aquí donde encontramos el vínculo buscado entre dictadura y novela postdictatorial: se trata de una problemática de la verdad, que es, según un dicho conocido, la primera víctima de la guerra y de la dictadura. Es esta problemática la que confiere una estructura precisa a la novela postdictatorial. Al mismo tiempo, con su intento de revelar las verdades calladas, la novela se opone al silencio oficial del postfranquismo inmediato, al famoso “pacto del olvido” relativo a la Guerra Civil y a la dictadura.⁶

Sin embargo, si por un lado la novela de Rosa se conforma con el molde habitual de la investigación policiaca, destaca también por algunas particularidades estéticas que la distinguen de la mayoría de la producción novelesca dedicada al mismo tema. Me limitaré a indicar algunos rasgos: la particularidad más notable es quizás la narración en

6 Es obvio que el famoso “pacto del olvido” fue un pacto implícito y tácito, sin acuerdos ni documentos oficiales. Sin embargo, este pacto tácito desempeñó un papel importante en el proceso de la transición (Bernecker/Brinkmann 2008: 245ss.; Mecke 2008: 133ss.)

la segunda persona del singular. En este sentido ya el principio de la novela tiene carácter de manifiesto:

Martes, 5 de abril de 1977. Tú. Llegas a algún pueblo, cualquiera: no el que buscas, no aquel por el que preguntas en cada parada del camino, en gasolineras donde nadie oyó nunca hablar de un pueblo de este nombre [...] (Rosa 1999: 21).

En muchos párrafos como éste, lo que gramaticalmente es la segunda persona del singular, es polifacético y ambiguo en el sistema narrativo. Podemos interpretar el tú como instancia comunicativa que se encuentra en un diálogo interno con un yo-narrador que se dirige e interroga a un yo-héroe, el yo del narrador adoptando el papel del inquisidor, mientras que el héroe es el destinatario de esta inquisición en su propio pasado. Pero también el lector puede considerarse como el verdadero destinatario de la historia contada en la segunda persona gramatical, con lo cual éste formaría parte de la acción. En este caso se trataría, por consiguiente, de un narrador homodiegético (Genette 1972: 253). De todas formas, en ambos casos, el tú está implicado en un relato que le concierne directamente, una forma dialógica que conviene perfectamente al tema de la novela, ya que se trata de una investigación sobre el pasado de Mariñas, pero también sobre el pasado del narrador mismo y de toda una colectividad en la que está incluido también el lector.⁷

En otros capítulos, como por ejemplo en el tercero de la segunda parte, Rosa opta por la tercera persona gramatical, en otros incluso cambia a la primera persona del singular, como por ejemplo en el sexto capítulo de la primera parte, pero en estos casos Rosa pone el relato entre comillas, como si, en realidad, la narración se hiciera de manera oral:

7 Efectivamente, la forma gramatical de la segunda persona del singular permite solucionar un dilema que se impone a una estética experimental que quiere satisfacer al mismo tiempo las exigencias contradictorias del realismo subjetivo con su fluir de la conciencia que no conoce descripciones de las acciones o del aspecto físico del protagonista, por un lado, y las del realismo objetivo, por el otro, con sus descripciones objetivas de los personajes y objetos. Además, el tú es, como hemos visto, una forma gramatical ideal para esta forma de diálogo interno que corresponde al examen de conciencia. Para un análisis más amplio y detallado del funcionamiento de una narración en la segunda persona del singular véase Mecke (2007).

No hizo falta responder afirmativamente a la viuda, confirmarle con palabras que al día siguiente comenzaría a inventar la vida de su marido; [...] No negaré que eran unas sensaciones perfectas para comenzar el trabajo de meterme en el personaje de Mariñas, puesto que de eso se trataba [...] (Rosa 1999: 58).

Así, el capítulo citado se abre y se cierra con comillas. Pero a pesar de estas diferencias, tanto la segunda como la primera persona del singular hacen hincapié en la forma dialógica del relato, una forma que conviene perfectamente a un examen de conciencia. En otros capítulos, en cambio, la narración se transforma en un drama, en una escena teatral.

Mariñas (con la naturalidad de quien se acaba de despertar): Buenos días. Santos (fingiendo una extrañeza que no existe): ¿Usted?
Mariñas: Encantado de conocerle, Santos (ofrece una mano que Santos descubre caliente, tan viva). Supongo que ninguno de los dos deseaba este encuentro pero no he podido evitar entrar al escucharle [...] (Rosa 1999: 432).

A pesar de algunas inconsistencias –por ejemplo no se puede decir en las acotaciones dramáticas que “Santos descubre la mano de Mariñas caliente”– que revelan su origen narrativo, el texto se presenta sin mediación narrativa. Un motivo para este cambio es que el narrador quiere presentar la escena como “tragicomedia” (Rosa 1999: 432). Sin embargo, la forma dramática, con su rasgo característico de la supresión de toda mediación entre los personajes y el lector, incita a este último a formar su propio juicio sobre los acontecimientos, una actitud que tiene una función precisa en el contexto de la recuperación de la memoria individual y colectiva de un acontecimiento traumático. La función de esta técnica también se inscribe, por consiguiente, en el marco de una investigación del pasado, esta vez, empero, en una forma objetivada, sin percepciones o comentarios subjetivos de un personaje de la novela.

3.2 Estructura temporal de la investigación

Asimismo la estructura temporal de la novela es particular, ya que el primer capítulo empieza en *medias res* con la búsqueda del pueblo desaparecido para intercalar después, en una analepsia temporal, los principios de la investigación sobre el caso Mariñas. Así, Rosa crea una estructura temporal compleja, en la que se relatan al mismo tiempo el pasado del franquismo, el antepasado de la Guerra Civil o más

bien la manera en la que la dictadura quería olvidar o reprimir su propio pasado, y el momento más actual de la investigación sobre este pasado. De esta manera se establece un complejo montaje del pasado y del presente que rompe de una manera ingeniosa con la continuidad y la cronología de la historia, creando una estructura temporal en la que varias épocas se superponen simultáneamente.

En este contexto, también llama la atención otra particularidad de la narración en *La malamemoria*: Mientras que los pasajes en perspectiva autobiográfica están escritos en los tiempos del pasado y se sirven del imperfecto y del indefinido, la narración en la segunda persona del singular se combina generalmente con los tiempos del presente, creando de esta manera una narración simultánea:

Bajas del coche y esperas tranquilo a que llegue el ciclista. Enciendes un cigarrillo que te dibuja tos desde el principio. Tienes tiempo aún para sacar el mapa y extenderlo sobre el capó, como preludio a la rutina inevitable [...] (Rosa 1999: 27).

Como se puede constatar, la configuración del tiempo narrativo es bastante particular. En este caso el presente no es un presente histórico, ya que se observa estrictamente durante el capítulo entero, pero se desvía también de una simple narración simultánea, como podemos encontrarla en guiones cinematográficos o descripciones de escenas de cine. Lo que disturba estas interpretaciones es el empleo de la segunda persona. Sin embargo, el presente y la narración simultánea confieren una situación narrativa análoga a la del cine, ya que el lector se convierte en el espectador de una escena que sucede delante de sus ojos. Esta técnica intermedial ya es conocida desde los tiempos del *nouveau roman* francés, sobre todo en las novelas de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Claude Simon. Sin embargo, la combinación con la segunda persona del singular en *La malamemoria* transforma lo que en la nueva novela funcionaba como técnica de observación que graba los acontecimientos con la mirada deshumanizada de una cámara en un instrumento para la investigación personal dotado de características de un examen de conciencia que ocurre ya no en el pasado, sino en el presente.

No es éste el lugar para analizar otras particularidades formales de la novela, ya que se orientan todas hacia un mismo principio: De hecho, las técnicas narrativas sirven para encontrar una forma auténtica más allá de las conveniencias literarias. Aparentemente Isaac Rosa

no quiso solo contar la búsqueda de una verdad escondida, sino acompañar esta última de la investigación estética de una forma auténtica. Así la historia de la investigación sobre la autenticidad se convierte en la autenticidad de la investigación estética. Como conclusión provisional podríamos constatar que no es tan mala “la malamemoria”.

3.3 *La verdad de las mentiras*

La razón de este desdoblamiento radica obviamente en el tema de la novela. En una conferencia titulada “La verdad de las mentiras”, Mario Vargas Llosa insiste en una diferencia específica de la mentira literaria:

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de tal superchería (Vargas Llosa 1990: 10).

Desde esta perspectiva toda investigación literaria sobre la verdad de la dictadura tiene forzosamente una dimensión estética, ya que no se puede decir la verdad sobre el pasado con una mentira estética del presente. Al mismo tiempo que Santos busca la verdad sobre el caso Mariñas, el autor de la obra está en busca de una forma novelesca apropiada y de una autenticidad que intenta obtener gracias a una homogeneidad interna, la que lograría convencer al lector de suspender su incredulidad y aceptar como existente el mundo descrito.⁸ Por consiguiente, no se trata solo de decir la verdad sobre la dictadura, sino de decirla de una manera ajena a toda retórica tanto del franquismo como del postfranquismo.

Tenemos aquí lo que podría ser una forma de auténtica estética postdictatorial: si el discurso de la censura fuerza las obras literarias a conformarse —o fingir conformarse— con los moldes de la retórica oficial, o sea, a esconder su mensaje con metonimias, alegorías y símbolos, la única divisa estética del postfranquismo consistiría en la obligación a la autenticidad de una expresión individual, lo que servi-

8 En efecto, la autenticidad es uno de los principios más importantes de la modernidad literaria y constituye una especie de “imperativo categórico” de la literatura moderna (cf. Mecke 2006). Sin embargo, en el marco de la problemática postdictatorial, este principio moderno por excelencia está acompañado de una función específica, ya que se trata de escoger una estética más allá de los caminos habituales de la novela postdictatorial convencional con el tema político y la trama policiaca habituales (cf. Albert 1999).

ría como contrapunto a una retórica conformista y colectivista. Si, como lo afirmó el director Jean-Luc Godard, en el cine los *travellings* son asunto de la moral, lo mismo vale en la literatura para la perspectiva y el tiempo narrativo.⁹ En ambos casos, estética y ética son dos aspectos de una misma cultura del olvido y de la memoria.

Sin embargo, es justamente aquí que Rosa da un giro completamente inesperado y de 180 grados en otra novela publicada ocho años después de la publicación de *La malamemoria*.

4. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! (2007)*

En 2007 Isaac Rosa publica una novela cuyo título –*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*– ya anuncia la distancia respecto a toda una corriente de la novela postdictatorial. En esta novela las cosas se complican considerablemente, ya que la novela se presenta, como su subtítulo sugiere, como una “lectura crítica de ‘La malamemoria’” (Rosa 2007: 5). En una advertencia al lector, el autor pide a sus lectores que pasen por alto los comentarios de un lector mal intencionado que logró insertar sus críticas en la republicación de *La malamemoria* cambiándole incluso el título:

De hecho, sugiero y ruego a los lectores que no atiendan a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación y que se dediquen a leer *La malamemoria* pasando por alto sus inoportunas comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero podamos eliminar en próximas ediciones (Rosa 2007: 10).

Y efectivamente, el lector no escatima en críticas mordaces de su libro. Ya en su primer comentario, lo que podría llamarse el “lector explícito” critica el mero hecho de publicar otra vez una novela de memoria, creando de esta manera el título de la obra:

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Una más, y además con el título bien explícito. ¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años? Según ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias [...] que incluían en su título la palabra “memoria” (Rosa 2007: 11).

De esta manera los lectores se ven confrontados con una estructura bastante complicada: un lector comenta en 2007 una novela publicada en 1999 que relata cómo un periodista y escritor “negro” investiga en el año 1977 sobre la manera en la que la dictadura, sus oficiales y

9 “Les travellings sont affaire de morale” (Godard 1959: 5).

también sus víctimas, intentaron esconder y olvidar algunos acontecimientos de la Guerra Civil (1939ss.) en los años después de la guerra (1940ss. y 1950ss.).

En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, el tema principal ya no es, como en *La malamemoria*, la investigación sobre el olvido y la mentira colectivos de toda una sociedad, sino una crítica de los supuestos errores estéticos de esta novela misma. A través de la pluma de su lector ficticio, Isaac Rosa critica sus propias equivocaciones. Lo que el lector reprocha a la novela es la falta de originalidad del tema, la inverosimilitud de un argumento no obstante previsible (Rosa 2007: 42), la construcción de personajes tópicos que siempre sobreactúan, la teatralidad de sus gestos y mímicas (Rosa 2007: 43) y, en particular, su incapacidad de crear personajes femeninos de carne y hueso, ya que los suyos tienen una sola función narrativa: “dar réplica fácil al protagonista” (Rosa 2007: 102). Se añade a esta filípica la censura de la exageración de posturas (Rosa 2007: 44) y la descripción de lugares completamente inverosímiles:

El paseo por el pueblo, con su descripción de tipos, convierte la localidad de Lubrín en un belén, donde cada lugareño representa su papel, estático en los ojos del narrador, que los recorre como una idealizada postal de “pueblo del sur” (Rosa 2007: 79).

El espacio en el que evoluciona el argumento aparece como un decorado de teatro (Rosa 2007: 102). Lo mismo vale para la manera de actuar de los personajes, incluso si éstos son completamente anodinos: “Estos personajes mal fuman, fuman literariamente, fuman cigarrillos de tinta, tabaco de novela y cine” (Rosa 2007: 68).

Sin embargo, es preciso constatar que las críticas del lector no son siempre consistentes y exentas de contradicción: por un lado reprocha al autor su mala digestión del realismo (Rosa 2007: 45), lo que insinúa que el realismo constituye la norma estética de estas críticas, pero por el otro, el mismo lector estigmatiza el hecho de que se trate más bien de una investigación real que de una novela, ... para reprochar luego al autor su supuesto desprecio por la ficción y su preferencia por la crónica y el reportaje (Rosa 2007: 90), una clara alusión a la docuficción y al relato real. Además, por ser muy a menudo exageradas, las críticas del lector explícito se desvalorizan a sí mismas, por lo cual este lector no tiene la última palabra.

La contradicción obvia entre estas dos críticas revela claramente que el verdadero motivo de las críticas es otro: ante todo, el lector intrínseco vitupera la falta de autenticidad de la obra, su escritura de segunda mano. Los reproches dirigidos al autor en lo concerniente a sus citas encontradas en un diccionario, sus cursilerías, como por ejemplo la metáfora del “polvo del tiempo”, la frecuencia con que utiliza tópicos ruralistas y su voluntad exagerada de estilo (Rosa 2007: 26), revelan la norma que constituye el principio de las críticas: una idiosincrasia respecto del conformismo literario, de los tópicos y de las formas novelescas usadas.

Gracias a la crítica de este avisado lector, en vez de leer una novela postdictatorial, leemos una especie de novela post-post-dictatorial, lo que demuestra que la crítica misma del olvido y de la inautenticidad del franquismo carecía o carece todavía de autenticidad. La crítica de la inautenticidad se ha convertido en la denuncia de la inautenticidad de la crítica.

5. Conclusión

Acabamos de ver que la novela postdictatorial está dotada de una dimensión profundamente estética. Queda todavía por mencionar un solo elemento de la presente argumentación: ¿por qué podemos observar esta connivencia entre las dimensiones políticas, culturales y estéticas de la literatura postdictatorial? En efecto, el papel desempeñado por la dimensión estética radica profundamente en la estructura misma de la dictadura, ya que la represión de la libertad de expresión y de la verdad se acompañan de una reglamentación estricta de la lengua. Así, algunas palabras empiezan a sonar mentirosas y a convertirse en moneda falsa solamente por el hecho de no ser el medio de una expresión libre e individual, sino de ser prescritas. El romanista alemán Viktor Klemperer (2007), en su libro *L.T.I. (Lengua Tertii Imperii)* hizo un estudio interesantísimo sobre estas “mentiras obligatorias” del “Tercer Reich”. Como son colectivas y se imponen a cada uno independientemente de las buenas o malas intenciones de los individuos, estas mentiras se pueden considerar –según la tesis de Walter Benjamin– como “mentiras objetivas” que están ancladas en la estructura de la sociedad misma (Benjamin 1985: 60ss.). Ahora bien, si la comunicación oficial tiene que servirse de palabras falsas, la literatura tiene

como obligación salvarse de esta inautenticidad objetiva por la forma estética misma que quiere dar a la literatura. Se revela, pues, que la novela postdictatorial es la continuación de la lucha contra la dictadura con medios estéticos, incluso si esta actitud implica una autocrítica disfrazada de juego literario.

Efectivamente, se nota que las formas literarias de la novela postdictatorial más destacadas responden a esta problemática, ya que la docuficción de *Muertes paralelas* (Sánchez Dragó 2006), el relato real de *Soldados de Salamina* (Cercas 2001), la metaficción de *El vano ayer* (Rosa 2004) o la autobiografía ficticia, como por ejemplo la *Autobiografía de Franco* escrita por Manuel Vázquez Montalbán (2003), intentan todos romper con los moldes consagrados del conformismo literario.

En su conferencia inaugural para el ingreso en el *Collège de France* Roland Barthes dijo que el fascismo no consiste en impedir a alguien decir lo que quiere decir, sino que consiste en obligar a todos a decir lo que no quieren decir, o sea, a utilizar el mismo lenguaje confeccionado.¹⁰ En este sentido la novela postdictatorial sería la forma más aguda del combate literario en general, constituiría esa politización de la estética que Walter Benjamin consideraba como remedio contra el fascismo (Benjamin 1977: 169).

Bibliografía

- Albert, Mechthild (1999): "La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975". En: *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 23, 75-76, pp. 38-67.
- Amell, Samuel (1989): "Formas de censura en la literatura del posfranquismo". En: *Letras Peninsulares*, 2, 3, pp. 313-322.
- Barthes, Roland (1978): *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter (1977): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". En: Benjamin, Walter: *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 136-169.

10 "La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste; elle est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire" (Barthes 1978: 14).

- (1985): “Notizen über ‘Objektive Verlogenheit I’”. En: *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band VI*. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 60-64.
- Bernecker, Walther/Brinkmann Sören (2008): *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft. 1936-2008*. Nettersheim: Graswurzelrevolution.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1993): *Literatura sobre la Guerra Civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación. La expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona: Anthropos.
- (2001): *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar.
- Bettelheim, Bruno (2007): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Braudel, Fernand (1969): “La longue durée”. En: Braudel, Fernand: *Écrits sur l’histoire*. Paris: Flammarion, pp. 41-83.
- Cela, Camilo José (2002): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Cercas, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Fernández Santander, Carlos (1996): *Bibliografía de la novela de la guerra civil y el franquismo*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III: Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Godard, Jean Luc (1959): “Hiroshima, notre amour”. En: *Cahiers du cinéma*, 97, julio, p. 5.
- Klemperer, Viktor (2007): *L.T.I. (Lingua Tertii Imperii): Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam.
- Mecke, Jochen (2000): “Die Atopie des Picaro: Paradoxe Kritik und dezentrierte Subjektivität im *Lazarillo de Tormes*”. En: Matzat, Wolfgang/Teuber, Bernd (eds.): *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, pp. 67-94.
- (2006): “Der Prozess der Authentizität”. En: Knaller, Susanne/Müller, Harro (eds.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Paderborn: Wilhelm Fink, pp. 82-114.
- (2007): “Michel Butor, *La Modification* (1957) – Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960)”. En: Asholt, Wolfgang (ed.): *Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Roman*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 321-363.
- (2008): “Erinnerungen an das Vergessen”. En: Geisenhanslüke, Achim/Rott, Hans (eds.): *Ignoranz: Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformationen*. Bielefeld: transcript, pp. 121-152.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.
- (1994): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos.
- Rosa, Isaac (1999): *La malamemoria*. Badajoz: Oeste.
- (2004): *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.

- Sánchez Dragó, Fernando (2006): *Muertes paralelas*. Barcelona: Planeta.
- Suntrup-Andresen, Elisabeth (2008): *Hacer memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen. Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: Meidenbauer.
- Todorov, Tzvetan (1971): “Typologie du roman policier”. En: *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, pp. 55-65.
- Unamuno, Miguel de ([1895] 1998): *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vargas Llosa, Mario (1990): “La verdad de las mentiras”. En: Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, pp. 5-20.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003): *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Mondadori.